

: 7.01

## ИРОНИЧЕСКИЙ ОБРАЗ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

**Комарницкая Л. А. Иронический образ в современном искусстве.** Данная статья исследует категорию иронии и ее виды в творчестве художников культуры постмодерна. Анализируются произведения западноевропейских современных художников, активно использующих в своих работах ироничный контекст для критики таких явлений как массовая культура, война, религия, власть. Сопоставляются философское осмысление иронии и ирония как эстетический принцип творчества современных художников. Иронический образ обладает парадоксальным характером. За видимым эмоционально-игровым образом обычно скрывается смысловой слой, прямо или косвенно указывающий на недостатки и дефекты современной культуры. Ирония как эстетический принцип творчества формирует неограниченную свободу художника и в выборе предмета творчества, и в использовании выразительных средств. Следует отметить, что постмодернистская культура вызывает к жизни тексты (в широком значении этого слова), наполненные иронией, но не только ироничные, как бы отражающие ироничность культуры, — и иронизирующие над самой же культурой, над тем, что она порождает и воспроизводит. Этой культуре свойственна самоирония, несущая определенный заряд самокритики.

**Ключевые слова:** ирония, образ, эстетический принцип, постмодерн.

**Комарницка Л. А. Іронічний образ у сучасному мистецтві.** Дана стаття досліджує категорію іронії та її види у творчості художників культури постмодерну. Аналізуються твори західноєвропейських сучасних художників, які активно використовують у своїх роботах іронічний контекст для критики таких явищ як масова культура, війна, релігія, влада. Зіставляються філософське осмислення іронії та іронії як естетичного принципу творчості сучасних художників. Іронічний образ має парадоксальний характер. За видимим емоційно-ігровим образом зазвичай ховається смисловий шар, що прямо або опосередковано вказує на недоліки й дефекти сучасної культури. Іронія як естетичний принцип творчості формує необмежену свободу художника як у виборі предмета творчості, так і у використанні виразних засобів. Слід зазначити, що постмодерністська культура викликає до життя тексти (у широкому значенні цього слова), наповнені іронією, але не тільки іронічні, такі, котрі ніби відображають іроніч-

ність культури — й іронізують над самою ж культурою, над тим, що вона породжує та відтворює. Цій культурі властива самоіронія, що несе певний заряд самокритики.

**Ключові слова:** іронія, образ, естетичний принцип, постмодерн.

**Komarnytska L. Ironic images in contemporary art. Background.** The second half of XX — beginning of XXI centuries were marked by the emergence and rapid development of a new culture type which received the name of postmodern in modern philosophical and cultural literature. One feature of it is elimination of borders between such aesthetic categories as the tragic and the comic, the sublime and the ignoble. The situation of this sort in the culture definitely has its influence on contemporary visual art, giving rise to new forms of art and principles of creativity. One of these principles of creativity and a device is an irony. The study of the irony phenomenon in contemporary art seems to be relevant both in theoretic and practical aspects. In modern philosophical knowledge, dedicated to the phenomenon of irony, there is a wide range of interpretations and definitions, significant discrepancies that are of the interdisciplinary nature. The article analyzes the work of the Western European contemporary artists who actively use ironic context in their work for criticism of such phenomena as mass culture, war, religion and power. Philosophical understanding of irony and irony as an aesthetic principle of creativity of contemporary artists are being compared.

**Objectives.** The aim of this article is a theoretical analysis of the category of irony in the context of the postmodern culture and the use of ironic images in the works of the Western contemporary artists.

**Methods.** This article studies the category and types of irony in the works of postmodern culture artists. The article analyzes the works of the Western European contemporary artists who actively use in their work ironic context for criticism of such phenomena as mass culture, war, religion and power. Philosophical understanding of irony and irony as an aesthetic principle of creativity of contemporary artists are being compared. An ironic image has a paradoxical nature. Under any visible emotional and lucid image there is usually a hidden semantic layer, directly or indirectly pointing to the flaws and defects of modern culture. Irony as an aesthetic principle of creativity generates unlimited freedom of an artist both in choosing of the subject of creativity, and in using of expressive means. It should be noted that the postmodern culture brings to life the texts (in the broadest sense of the word), filled with irony, but not only ironic, as if reflecting ironicalness of the culture, but also speaking ironically about the culture itself, about that what it generates.

**Results.** The results of the research are to support the idea that ironic images used by artists come from the phenomena of the postmodern culture and its history. Artists modify them and transfer from the context of mass culture to the context of the contemporary art, thus turning them into the object of the critical perception of reality. An ironic image has a paradoxical nature. Under any visible emotional and lucid image there is usually a hidden semantic layer, directly or indirectly pointing to the flaws and defects of modern culture. Irony as an aesthetic principle of creativity generates unlimited freedom of the artist both in choosing of the subject of creativity, and in using of expressive means. Artists with the help of their work confirm that the irony is an extremely powerful

Рецензент статті: Балашова О., кандидат філ. наук, старший викладач кафедри теорії мистецтв, Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури

Стаття надійшла до редакції 12.03.2016

weapon. Ridicule is a very strong in its effectiveness tool. If any idea is ridiculed, then it becomes impossible to speak about it. Laughter breaks through any linguistic barrier, humor can destroy anything. People have to be put in the situations where they can laugh even at those things when laugh has appeared to be immoral, destroying the orientation to self-censorship. The artists use black humor and irony as a tool for criticism of the social system of human nature values. It can be clearly seen from the described works how the artists use black humor and irony as a tool for criticism of the social system of human nature values. Moreover, socially disturbing themes become the objects of their artistic transformation — war, violence, death. Specifically, these topics make their work being provocative and critically meaningful. The artists affirm that humor is omnipresent. One can laugh at anything. But if there are restrictions, it just can lead to the appearance of people who are capable of a new holocaust.

**Conclusions.** It must be concluded that the postmodern culture brings to life the texts (in the broadest sense of the word), filled with irony, but not only ironic, as if reflecting ironicalness of culture, but also speaking ironically about the culture itself, about that what it generates. Hence, the timeless appeal of the culture to its own achievements, its cultural statements and texts. Ironic images used by artists generate from phenomena of culture and its history. Artists modify them and transfer from the context of mass culture to the context of the contemporary art, thus turning them into the object of the critical perception of reality. Ironic image has a paradoxical nature. Under any visible emotional and lucid image there is usually a hidden semantic layer, directly or indirectly pointing to the flaws and defects of modern culture. Irony as an aesthetic principle of creativity generates unlimited freedom of the artist both in choosing of the subject of creativity, and in using of expressive means.

**Keywords:** irony, image, aesthetic principle, postmodern.

**Постановка проблемы.** Вторая половина XX — начало XXI века ознаменовались становлением и бурным развитием нового типа культуры, получившего в современной философской и культурологической литературе название постмодерна. Один из его признаков — стирание границ между такими эстетическими категориями как трагическое и комическое, возвышенное и низменное. Подобная ситуация в культуре, безусловно, влияет на современное визуальное искусство, порождая новые формы искусства и принципы творчества. Одним из таких творческих принципов и приемом является ирония. Исследование феномена иронии в современном искусстве представляется актуальным и в теоретическом, и практическом аспектах. В современном философском знании, посвященном феномену иронии, имеет место широкий диапазон трактовок и определений, значительные разночтения, которые носят междисциплинарный характер. В статье анализируется творчество западноевропейских современных художников, активно использующих в своих работах ироничный контекст для критики таких явлений как массовая культура, война, религия, власть. Сопоставляются философское осмысление иронии и ирония как эстетический принцип творчества современных художников.

**Связь с важными научными заданиями** заключается в выявлении значения и роли иронии в современном искусстве на основе раскрытия механизма эстетического функционирования иронии как способа образно-художественного мышления. Данная статья может значительно расширить представления и понимание актуального сознания, его отражение в современном искусстве.

**Актуальность** данного исследования обусловлена необходимостью переоценки онтологического значения иронии в ситуации кризиса эстетического сознания. Амбивалентный характер культуры постмодернизма порождает суррогатные формы современного искусства, выходящие за рамки традиционных видов искусства. Тотальная разобщенность в понимании такого искусства усиливает идеи плюрализма интерпретаций, диктата свободы художника и «открытого произведения», активно вовлекающего зрителя в контекст произведения. В художественном поле, где различия между традиционными эстетическими категориями нивелируются, сохраняется константное место для иронии как универсальной категории художественно-образного мышления.

**Анализ последних исследований и публикаций.** Одной из ключевых теоретических работ современности на тему иронии является «Случайность, ирония и солидарность» [5] (1989) американского философа Ричарда Рорти, основанная на двух томах лекций, которые он читал в Университетском колледже (Лондон), а также в Тринити-колледже (Кембридж). В отличие от своей более ранней работы под названием «Философия и зеркало природы» (1979), здесь Рорти в основном отказывается от попытки объяснять свою теорию посредством аналитики и создает концептуальную схему, альтернативную схеме последователей учения Платона («платоников»), отвергнутых им, согласно которой «истина» (как она используется традиционно) считается непонятной и бессмысленной.

Философ утверждает, что солидарность достижима не через исследование, а через воображение, через мысленную способность видеть в чуждых нам людях товарищей по несчастью. Солидарность не раскрывается рефлексией, но создается. Она создается повышением нашей чувствительности к определенным подробностям боли и унижения других, незнакомых нам людей. Возможности визуального искусства представляются эффективными в созидании солидарности и чувственности, о которой пишет философ.

В статье исследуются публикации в периодических изданиях, тексты и интервью современных художников, описывающих категорию иронии и ее роль в их творчестве.

**Целью статьи** является теоретический анализ категории иронии в контексте культуры постмодерна и использование иронических образов в творчестве современных западных художников.

**Изложение основного материала исследования.** Ирония [от древнегреческого εἰρωνεία

(eirōneía), что означает «притворство, притворное неведение»], в самом широком смысле, — риторический прием, литературный прием или событие, в котором то, что, кажется, на поверхности, что утверждается как положение вещей, в корне отличается от того, что есть на самом деле. Ирония может быть разделена на следующие категории: вербальная, драматическая и ситуативная. Она часто используется для выделения истины утверждаемого. Ирония как форма сравнения, используемая в сарказме, может подчеркнуть свое значение в преднамеренном использовании языка, который утверждает противоположное истине, отрицает противоположное истине или резко и очевидно подчеркивает фактическую связь. Вербальная, или риторическая ирония строится на противоречии между явным и скрытым смыслами, произнесенным и подразумеваемым. Вторая категория — ситуативная ирония. Американский словарь наследия так определяет эту категорию: «Несоответствие между тем, что можно ожидать, и что на самом деле происходит» [7]. Это чувство, однако, не является синонимом «нелепости», а лишь определением драматической или ситуативной иронии. Это часто включается в определение иронии, поскольку не только нелепость присутствует, но она также раскрывает некоторые аспекты человеческого тщеславия или глупости. Таким образом, большинство участников панели Американского словаря наследия посчитали неприемлемым использовать слово «иронический» для того, чтобы описать исключительно простые неудачные совпадения или неожиданные разочарования, которые «не предлагают никаких особых уроков о человеческом тщеславии или глупости» [10].

На этом аспекте Оксфордский словарь английского языка также делает акцент: «Состояние дел или событий с героем, не соответствующих тому, что было или что можно естественно ожидать; противоречивый исход событий, как будто в насмешку обещанных и подходящих вещей. (Во французском языке *ironie du sort* — по иронии судьбы)» [8]. Перечисленные виды иронии используются художниками при создании смысловых слоев произведений. Принцип иронии в таких произведениях может быть структурообразующим, создающим целостность идеи произведения. Природа иронии, в отличие от комизма или юмора, имеет не только эмоциональный признак, но также и смысловой. Призванная показать подлинное положение вещей или приблизить к пониманию сути происходящего, ирония апеллирует одновременно к чувствам и разуму.

Она выступает интегральной частью эстетической игры, производящей новые смыслы и контексты. Художники культуры постмодерна часто используют метод такой игры для фиксации критической позиции по отношению к самым разным сферам жизни. Игра в пространстве различных культурных и художественных языков, постмодернистское многоязычие выявляют еще одну особен-

ность искусства эпохи постмодерна, впервые проявившуюся в сфере науки, а именно — изменение отношения к истине как чему-то объективному, абсолютному и неизменному. Постмодернистское искусство несет в себе идею того, что «истина о “сплошь относительном” мире не принадлежит ни одному из культурных языков, адекватный образ возникает лишь на скрещении различных кодов и поэтических систем» [3]. Неограниченные возможности «скрещения различных кодов» в творческом акте создает особое междисциплинарное поле. В этом поле различные художественные дисциплины утрачивают свойства своих устойчивых глухих границ. Строгие границы жанров и стилей разрушаются под давлением творческого поиска и художественной свободы. Такой ризомный характер культуры постмодерна, в которой нелинейность и непредсказуемость связей становятся нормой, порождает новые формы и виды визуального искусства. Перформанс, инсталляция или видео-арт — примеры возникших форм в визуальном искусстве второй половины XX века на пересечении с театром, дизайном и кино. Еще один аспект игры в контексте постмодерна связан с пониманием и восприятием художественного пространства и реальности в целом. В основе постмодернистской игры лежит имитация реальности, создание искусственной реальности, ее симуляция.

Процесс создания произведения оказывается в центре творчества художников постмодерна. Этот принцип открытого процесса широко используется, например, в перформансе с уникальным и неповторимым форматом репрезентации этой формы искусства. При этом процессность не является отражением определенной реальности, но репрезентуется как полноценная реальность, как сама жизнь. Таким образом, творческий процесс конструирует свою собственную реальность, порождая симулякры, образы симулятивной реальности.

Художники, воспринимая относительность реальности, занимают позиции «ироника» по отношению к ней. Ричард Рорти, американский ученый, исследуя тему иронии в философском контексте, отмечает: «Я использую слово “ироник” для обозначения людей, готовых примириться со случайностью своих, его или ее, самых главных убеждений и желаний, — тех, кто является историком и номиналистом в достаточной мере, чтобы отказаться от мысли, что эти главные убеждения и желания относятся с чем-то за пределами досягаемости времени и случая. Либеральные ироники — это люди, которые, помимо этих необоснованных желаний, имеют свою собственную надежду на то, что страдание будет сведено к минимуму, что унижение одних людей другими можно прекратить» [5].

Психология ироников явно прослеживается в творчестве Джейка (род. в 1966, Челтнем) и Диноса (род. в 1962, Лондон) Чепменов (англ. Jake and Dinos Chapman). Английские концептуальные художники, которые работают практически всегда вместе, используют иронию как ключевую тактику в своих

художественно-критических высказываниях. Несмотря на видимые комизм и цинизм их произведений, они парадоксально сообщают зрителю о скрытом желании «прекратить унижение одних людей другими». Джейк и Динос прославились как участники группы «Молодые британские художники» (YBA, Young British Artists), детища медиамагната и коллекционера Чарльза Саатчи. Братья обычно создают произведения с использованием пластиковых моделей или манекенов из стекловолокна. Любители провокации, Чепмены, с их любовью к телесным и психологическим крайностям, часто становятся причиной скандала. Выставка, проведенная в Киеве в 2013 году в PinchukArtCentre, называлась «Цыпленок» (Chicken) в честь котлеты по-киевски. Проект выстроен вокруг новой масштабной инсталляции художников «Все зло мира» (2013), которая формирует целостный взгляд на главные темы творчества братьев — Холокост, жестокость и смерть. Также выставка включала в себя известные арт-объекты Чепменов, острое чувство юмора и необузданная агрессия которых провоцируют конфликт и подвергают сомнению табу, существующие в современном мире. Чепмены клеймят в интервью фашистов, партию тори и капитализм вообще. Само творчество дуэта крепко настояно на постмодернистском «фане», на абстрактной иронии, на восприятии насилия как дурацкого повторяющегося ритуала и, в конце концов, все-таки на отрицаемом в названии веселье, тинейджерском и зубастом.

Новая работа «Все зло мира» была создана на заказ PinchukArtCentre. Это новый ландшафт миниатюр, состоящий из четырех диорам. Проект основан на исторических событиях, которые происходили в 1941 году в Бабьем яру — украинской братской могиле, где нацистские оккупанты казнили более 30 тысяч евреев за два дня. В работе также прослеживаются аллюзии на такие исторические полотна, как «Апокалипсис» Иеронима Босха (1450–1516) и некоторые гравюры Франциско Гойи (1746–1828).

«Все зло мира» — это продолжение более ранних чепменовских произведений «Ад» (1999–2000) и «Проклятый ад» (2008), состоящих из девяти частей. Они представляют собой миниатюрный макет концентрационных лагерей и братских могил, где тысячи оловянных, расписанных вручную «нацистских солдат» «убивают, пытаются, насилуют, издеваются и калечат». В результате работа воспринимается как полный каталог человеческих ужасов. По иронии судьбы «Ад» был уничтожен пожаром в 2004 году, на что Чепмены ответили еще более масштабной и амбициозной работой под названием «Проклятый ад» (2008).

«Творчество Джейка и Диноса Чепменов всегда граничит с нарушением табу. Их работы могут быть чрезвычайно оскорбительными из-за присутствующего им черного юмора и разрушительных шуток на темы издевательств, войны, Холокоста, генетических манипуляций и смерти со всеми их ужасами. Кажется, что братья Чепмены всегда стремятся создать прецедент для паники в рядах моралистов.

Подобранные для показа работы, в нашем случае, являются тому подтверждением, ведь Чепмены презентуют свою новую работу «Все зло мира», которая отсылает нас к ужасам трагедии Бабьего яра», — комментирует Эххард Шнайдер, генеральный директор PinchukArtCentre [4].

На занявшем всю комнату макете-аквариуме с концлагерями и братскими могилами тысячи оловянных солдатиков-нацистов в компании с мутантами, Рональдом Макдональдом и динозаврами убивают, калечат, пытаются, в какой-то момент становясь жертвой собственного насилия. Над всей этой мешаниной кровожадности и смерти возвышается знак «МакДональдса», символизирующего территорию массовой культуры потребления.

Чепмены интенсивно смешивают христианские символы — как, например, крест — с символами современной массовой культуры, мутантами или клоуном. Художники в большом количестве распинают фигурки Рональда Макдональда. Причем в их контексте крест выступает, скорее, орудием пыток и страданий, инструментом убийства римских рабов. Выстраивая аналогию с символами современной массовой культуры, художники говорят о том, что массовая культура бескровно уничтожает своих потребителей, — показывая таким образом суть драматической иронии развлекательного масскульта.

Среди ключевых работ выставки — покрашенная бронзовая скульптура «Секс I», в которой прослеживается аллюзия на гравюру Гойи «Деяния ради мертвых» из серии «Бедствия войны». В 1994 году Чепмены осуществили одноименную реконструкцию этой гравюры в натуральную величину из стекловолокна. «Секс I» демонстрирует ту же сцену несколькими неделями позже: тела мучеников находятся на стадии распада, их покрывают вылитые из бронзы и вручную раскрашенные мухи и черви. Жестокость и натурализм сцены нивелированы в традиционной манере Чепменов — клоунским носом, рожками чертей и ушками, присоединенными к оторванной голове. Несмотря на то, что скульптура изображает смерть и распад плоти, произведение назвали «Секс», что подчеркивает психологическую взаимосвязь между Эросом и Танатосом.

Увлечение творчеством испанского художника является сквозной темой для Чепменов. «Из мира темного, потустороннего» (2011) — это цикл гравюр Гойи «Бедствия войны», которые Чепмены, по их собственным словам, «переделали и улучшили». Также на выставке были представлены бронзовые скульптуры из «Семейной коллекции Чепменов», созданные на основе редких этнографических масок и объектов фетиша. Чепмены лишают традиционные знаки сакрального значения и объединяют их подлинную природу с брендовыми символами сети быстрого питания «МакДональдс». Номера телефонов региональных ресторанов «МакДональдс» замещают более характерные для подобных экспонатов номера в каталоге. «МакДональдс» является символом глобализации, коммерциализации и создания культа фастфуда. С точки зрения репрезен-

тации, цикл пародирует типичный западный этнографический музей и обостряет контекст скрытого лицемерия, связанного в эпоху глобализации.

Наконец, работа «Дерьмоспектива» предлагала ретроспективный взгляд на эволюцию работ Чепменов до 2009 года. Картонные макеты предлагается воспринимать не как точные копии, а как новые самостоятельные произведения, которые передают примитивное, непосредственное и жестокое впечатление от оригиналов. Изменяя размер, Чепмены сохраняют весь ужас своих культовых произведений в грубых уменьшенных копиях, усиливая при этом игривые и юмористические аспекты.

По описанным работам отчетливо видно, как художники используют черный юмор и иронию в качестве инструмента критики общественной системы ценностей и дефектов человеческой природы. Причем объектами художественной трансформации становятся социально тревожные темы: война, насилие, смерть. Именно эти темы делают работы Чепменов провокативными и критично содержательными. Художники утверждают, что юмор вездесущ. Смеяться можно по поводу чего угодно. Но если появляются запреты, это как раз может привести к тому, что появятся люди, которые способны на новый холокост. Братья снова вернулись к циклу про ад, они уже сделали три больших «адских» работы и множество мелких. Это все — попытки визуализировать ад, и каждый раз выходит все более интенсивно. В PinchukArtCentre работа вышла еще и куда «веселее», чем предыдущие: в ней гораздо больше элементов, больше персонажей из «МакДональдса». Это напоминает игру, когда садишься и пытаешься представить себе самую ужасную вещь в мире, записываешь ее на бумажке и передаешь другому человеку, чтоб он сделал то же. И каждый раз люди умудряются выдумывать нечто худшее и более жестокое. Эта работа никогда не закончится: в нее всегда можно добавить что-то похуже [6]. Природа зла представляется художниками как драматическая ирония. Возникает несоответствие между предполагаемым положительным результатом и реальным ходом событий, наполненным банальной жестокостью, глупостью и алчностью человека. Ирония заключается в том, что в аду никто не может умереть, человек уже умер, прежде чем туда попасть. Ад — прямая метафора бесконечной бойни в реальности. Художники исследуют границы морали, ее жестокость и относительность. Реализуя идею совершенства, человечество впадает в фашизм, не допускающий отклонений от навязанных идеалов с помощью насилия.

Художники говорят, что ирония — необычайно мощное оружие. Высмеивание — это кошмарный по своей эффективности инструмент. Если высмеять чью-то идею, то о ней становится невозможно говорить. Смех прорывается через любой лингвистический барьер, юмор может уничтожить все что угодно. Людей необходимо ставить в ситуации, в которых они могут смеяться даже над тем, над чем смеяться аморально [2]. Разрушая установку на

самоцензуру, Чепмены приходят к болезненной теме нацизма. «У нас был проект: мы купили несколько акварелей Гитлера... Идея была в том, что он уже мертв и никого уже не обидит. Но как мы можем обидеть его? Как обидеть Адольфа, если он уже умер? Только обидев его наследие. В восприятии среднего человека это выглядит как-то так: если бы Гитлер пошел в школу искусств и стал художником, то он бы ничего кошмарного не сделал. Выходит такая логическая прогрессия: тот, кто не смог делать то, чего действительно хотел, в итоге устроил геноцид. Это же полный бред. Гитлер — человек, который сделал кучу страшных вещей, в том числе — несколько неинтересных рисунков. Мы подумали, что эффективнее всего дискредитировать Гитлера можно, дискредитировав ту точку зрения, с которой он все еще считается человеком. А его картины — это последнее свидетельство о нем как о нормальном человеке, еще не сошедшем с ума. Наша работа в этом смысле выступает как месть» [6].

Возникает ощущение, что художники стремятся радикально изменить исторический ракурс зрителя, изображая восприятие истории и реальности не как трагедию, а как процесс, полный ситуативной и драматической иронии. «Великие пересмешники» Джейк и Динос Чепмены, как упоминалось ранее, выстраивают особые гротескные отношения с темой фашизма. На Первой Киевской международной биеннале современного искусства в 2012 году в Мыстецком арсенале художники экспонировали пять работ, посвященных исторической выставке 1937 года, на которой было представлено авангардное искусство. Из-за своей радикальности и остроты представленное искусство было названо дегенеративным и всячески преследовалось немецкой властью. Переодетые в нацистскую форму, черные, с оголенными ягодицами манекены «увлеченно рассматривают» странные объекты из мира искусства и «иронизируют» над ним. Их лица изувечены, и вместо свастики на повязке их форма украшена смайликами. Манекены «полностью поглощены» процессом восприятия дегенеративного искусства и «не замечают откровенных сексуальных домогательств» собственных товарищей. Чепмены жестоко высмеивают ограниченность, обскурантизм немецких офицеров, притупленную способность к широкому взгляду на реальность. Спустя несколько месяцев эксплуатация той же темы на выставке «Конец веселья» в Эрмитаже (Санкт-Петербург) вызвала скандал с протестами религиозных общин и пристальным вниманием прессы.

Символы и образы поп-культуры в ироническом ключе активно использует в своем творчестве и Маурицио Каттелан (родился 21 сентября 1960, Падуа, Италия), итальянский художник.

Тактика художественного творчества Каттелана базируется на продуманных и последовательных художественных провокациях на тему социальных стереотипов и табу, медиакультуры и бессмысленного консьюмеризма. Одна из самых известных

работ — «Девятый час» 1999 года (*La Nona Ora*) — представляет собой реалистичную скульптуру Иоанна Павла II, поверженного на пол огромным куском метеорита. Десакрализация понтифика путем символического свержения подрывает идею о его неуязвимости и мистической силе. Художник комментировал, что это божья милость по спасению Иоанна Павла II от страданий из-за болезни Паркинсона. Эта смелая ироничная работа вызвала в медиа бурную реакцию. Маурицио Каттелан был провозглашен одновременно провокатором, шутником и трагическим поэтом нашего времени. Впоследствии он создал некоторые из самых незабываемых образов современного искусства — от тревожных и ироничных скульптур до инсталляций, раскрывающих противоречия инсталляций в обществе. Художник утверждает своим творчеством эффективность художественной практики по деконструкции бинарных оппозиций, таких как «сакральное — профанное», «вечное — сиюминутное», «божественное — человеческое» [1].

В новом столетии Каттелан представил скульптуры, попавшие в разряд хрестоматийных из-за своего острого юмора и смыслового содержания. В 2001 году была выставлена фигура Адольфа Гитлера в образе мальчика на коленях в молитвенной позе. Художник вызывает у зрителя замешательство в выборе между прощением и осуждением. В 2002 году появляется на свет скульптура «Фрэнк и Джейми», изображающая двух нью-йоркских полицейских, перевернутых вверх ногами и прислоненных к стене. Эта поза воспринимается как визуальная параллель с ощущением уязвимости, беззащитности, которыми была проникнута страна сразу после террористической атаки 11 сентября 2001 года. Более элегическая сцена строится в произведении «Сейчас» (2004). Фигура спокойного и босого Джона Ф. Кеннеди лежит в гробу как мученик, разбитый американским идеализмом, и воспринимается как символ разочарования в нем с точки зрения настоящего времени.

Каттелан начал карьеру в Форли (Италия) с производства деревянной мебели в 1980 году. Он сделал каталог своих работ и разослал их галеристам. Такое самостоятельное продвижение открыло ему путь в мир дизайна и современного искусства. Художник создал скульптуру страуса с головой, зарытой в землю, носил костюм с гигантской головой Пикассо и прикрепил миланского галериста к стене с помощью скотча. В течение этого периода Маурицио также создал Фондацию Обломова.

Стиль личной художественной практики Каттелана создал ему репутацию шутника сцены искусства, как отмечалось ранее. Каттелан получил признание за несколько работ, в которых использовал таксидермию. Эта практика процветала в середине 1990-х годов. Работы были выполнены с целью показать связь людей и животных через проекции человеческих эмоций на животных. Одна работа называется «Новеченто» (1997) и представляет собой фигуру лошади (в прошлом скаковой) по имени Тирамису, — аллюзия на чувство безнадежности и

отставки, ухода. Чучело лошади подвешено в центре потолка, с головой, опущенной ниже туловища, и зависшими конечностями.

Другое популярное произведение с использованием таксидермии и антропоморфных черт — *Bidibidibidiboo* (1996), в котором миниатюрная белка лежит на кухонном столе и рядом на полу лежит револьвер. Тема неудачи и провала человека воплощается в этих животных, что является общей чертой многих работ Каттелана. Произведение «Не боюсь любви» (2000) представляет собой скульптуру слона, скрытого под большим белым листом, в этой работе были затронуты темы побега, стыда и укрытия от окружающих провалов. В 1999 году Маурицио начал делать в натуральную величину восковые чучела различных людей, включая себя самого. Работа с понтификом, поверженным метеоритом, описывалась ранее. Другой причудой Каттелана является интервью в средствах массовой информации с огромным запасом уклончивых ответов и бессмысленных объяснений.

Между 2005 и 2010 годами он в значительной степени был сосредоточен на издательской и кураторской деятельности. Ранее проекты в этих областях включали открытие *The Wrong Gallery* в витрине магазина в Нью-Йорке — с ее последующей демонстрацией в коллекции *Tate Modern* с 2005 по 2007 год; работу в журнале «Вечная пища» с 1996 по 2007 год с Домиником Гонсалесом Ферстером и Паоло Манфрином — и в сатирическом журнале искусств «Чарли» с 2002 года по настоящее время (бывший случайный журнал, содержащий страницы, вырванные из других журналов, последняя серия — о современных художниках); курирование Карибского биеннале в 1999 году. Наряду с постоянными кураторами Али Суботник и Массимилиано Джиони, Каттелан также курировал в 2006 году Берлинскую биеннале. Он часто публикует свои статьи в международных изданиях, таких как *Flash Art*.

Искусство Каттелана высмеивает различные системы порядка — от социальных моделей до его постоянных находок в мире искусства. Художник часто использует темы и мотивы из искусства прошлого и других культурных отраслей, чтобы сформировать собственную точку зрения. Каттелан не видит причин, почему современное искусство должно быть исключительно критическим, поскольку оно освещает разные сферы жизни. Его работы направлены на то, чтобы выделить противоречивую природу мира и вмешательство внутри него — независимо от направления такого вмешательства. Эти работы часто основаны на простых каламбурах, аллегориях или подрывают ситуативные стереотипы, например, через использование животных вместо людей в скульптурных композициях. Часто болезненно увлекательный, черный юмор Каттелана возвышает его работу над простым удовольствием от хорошо сделанных визуальных острот. Он последователен дюшановской традиции остроумия, иронии и критики в искусстве.



*Рис. 1. Чепмены. "Все зло мира". Инсталляция. 2013*



*Рис. 2. Маурицио Каттелан. "Девятый час". 1999*



*Рис. 3. Маурицио Каттелан. "Новеченто" 1997*

Маурицио использует СМИ, чтобы показать реальность, а также размыть границы между реальностью и мифом. Несколько работ критикуют современную зрелищную культуру. Такая культура одержима огромным потоком образов, и эта одержимость может быть легко сопоставима с идолопоклонством. Инсталляция «Если дерево падает в лесу и вокруг него никого нет, оно издает звук» (1998) представляет собой фрагмент, который иллюстрирует эту идею безупречно. Произведение состоит из чучела осла с низко опущенной головой, на его спине — телевизор. Он вызывает в воображении образ Христа, верхом на осле въехавшего в Иерусалим в вербное воскресенье. Телевидение, занявшее место Христа на осле, служит явным представлением о замене традиции медиакультурой в качестве нового объекта поклонения. Произведение «Голливуд» (2001) также преобразует текущую реальность в новом контексте. Работа представляет собой гигантскую реплику знака Южной Калифорнии «Голливуд» с видом на помойку в Палермо, Сицилия. Каттелан призывает зрителей размещать изображения в новых контекстах, чтобы помочь в передаче его собственного восприятия текущих медиа. Но даже с сатирическими изображениями на тему медиакультуры Каттелан является художником, который понимает все ее стороны, чья «карьера также была отмечена ... осознанием того, что существует искусство, прежде всего, в виде изображений, чья власть укрепляется в процессе репродуцирования» [9].

**Выводы.** Следует отметить, что постмодернистская культура вызывает к жизни тексты (в широком значении этого слова), наполненные иронией, но не только ироничные, как бы отражающие ироничность культуры — и иронизирующие над самой же культурой, над тем, что она порождает. Отсюда — бесконечное обращение культуры к своим же собственным достижениям, своим культурным сообщениям и текстам. Иронические образы, используемые художниками, происходят из феноменов культуры и ее истории. Художники их модифицируют и переносят из контекста массовой культуры в контекст современного искусства, превращая таким образом их в объект критического восприятия реальности. Иронический образ обладает парадоксальным характером. За видимым эмоционально-игровым ироническим образом обычно скрывается смысловой слой, прямо или косвенно указывающий на недостатки и дефекты современной культуры. Ирония как эстетический принцип творчества формирует неограниченную свободу художника и в выборе предмета творчества, и в использовании выразительных средств.

**Перспективы исследования данной темы** заключаются в дальнейшем описании феномена иронии и его исторической динамики, необходимости определить влияние иронии на отологические и гносеологические характеристики сознания культуры постмодерна. Возможно в дальнейшем исследовать феномен иронии на уровне образно-художественной рефлексии в разных видах искусства,

расширяя понимание их взаимодействия и преодоления их ограниченности во времени.

#### Литература:

1. Войс П. Маурицио Каттелан. Мистификации провинциального идиота [Электронный ресурс] / П. Войс // МК.ru : авторский блог. — 2016. — 20 апреля. — Режим доступа : <http://www.mk.ru/blogs/posts/mauritsio-kattelan-mistifikatsii-provintsialnogo-idiota.html>. — Название с экрана.
2. Курина А. Братья Чепмен: Вам достаются наши ужасные туристы, а нам — ваши ужасные олигархи [Электронный ресурс] / А. Курина // Українська правда. Життя. — 2013. — 22 февраля. — Режим доступа : <http://life.pravda.com.ua/person/2013/02/22/121781/>. — Название с экрана.
3. Липовецкий М. Патогенез и лечение глухонемоты. Поэты и постмодернизм / М. Липовецкий // Новый мир. — 1992. — № 7. — С. 213–223.
4. Персональная выставка Джейка и Диониса Чепменов «Цыпленок» [Электронный ресурс] // The Victor Pinchuk Foundation, 2006–2016 : сайт. — Режим доступа : <http://pinchukartcentre.org/ru/exhibitions/21629>. — Название с экрана.
5. Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность [Электронный ресурс] / пер. с англ. И. В. Хестанова, Р. З. Хестанов // Центр гуманитарных технологий, 2016 : сайт. — Режим доступа : <http://gtmarket.ru/laboratory/basis/5152>. — Название с экрана.
6. Тарасов А. Динос Чепмен : «Как обидеть Адольфа, если он уже умер?» [Электронный ресурс] / Арсений Тарасов // Art Ukraine, 2013 : сайт. — Режим доступа : <http://artukraine.com.ua/a/dinos-chepmen-kak-obidet-adolfa-esli-on-uzhe-umer/#.VsyhbxF2CBs>. — Название с экрана.
7. Dictionary [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://dictionary.reference.com/browse/irony>. — Название с экрана.
8. Oxford English Dictionary [Электронный ресурс] — Режим доступа : <http://www.oxforddictionaries.com/definition/learner/irony>. — Название с экрана.
9. Maurizio Cattelan [Электронный ресурс] // Wikipedia : the free encyclopedia. — Режим доступа : [https://en.wikipedia.org/wiki/Maurizio\\_Cattelan](https://en.wikipedia.org/wiki/Maurizio_Cattelan). — Название с экрана.
10. The Free Dictionary [Электронный ресурс] // Farlex Inc., 2003–2016 : сайт. — Режим доступа : <http://www.thefreedictionary.com/ironic>. — Название с экрана.

#### References:

1. Vois P. Maurizio Cattelan. Mistifikatsii provintsialnogo idiota. МК.ru : avtorskij blog. Aviable at : <http://www.mk.ru/blogs/posts/mauritsio-kattelan-mistifikatsii-provintsialnogo-idiota.html>
2. Kurina A. Bratia Chepmen: Vam dostayutsia nashi uzhasnye turisty, a nam — vashi uzhasnye oliharkhi. Ukrainka pravda. Zhyttia, 2007–2015. Aviable at : <http://life.pravda.com.ua/person/2013/02/22/121781/>.
3. Lipovetskii M. Patohenez i lechenie hlukhonemoty. Poety i postmodernism. Novyi mir. 1992, № 7, pp. 213–223.
4. Personalnaia vystavka Jeika i Dionisa Chepmenov «Tsyplenok». The Victor Pinchuk Foundation, 2006–2016. Aviable at : <http://pinchukartcentre.org/ru/exhibitions/21629>.
5. Rorti R. Sluchainost, ironia i solidarnost. Aviable at : <http://gtmarket.ru/laboratory/basis/5152>.
6. Tarasov A. Dionis Chepmen : «Kak obidet Adolfa, esli on uzhe umer?». Art Ukraine, 2013. Aviable at : <http://artukraine.com.ua/a/dinos-chepmen-kak-obidet-adolfa-esli-on-uzhe-umer/#.VsyhbxF2CBs>.
7. Dictionary. Aviable at : <http://dictionary.reference.com/browse/irony>.
8. Oxford English Dictionary. Oxford University Press, 2016. Aviable at : <http://www.oxforddictionaries.com/definition/learner/irony>.
9. Maurizio Cattelan. Wikipedia : the free encyclopedia. Aviable at : [https://en.wikipedia.org/wiki/Maurizio\\_Cattelan](https://en.wikipedia.org/wiki/Maurizio_Cattelan).
10. The Free Dictionary. Farlex Inc., 2003–2016. Aviable at : <http://www.thefreedictionary.com/ironic>.